



Alma Mater Studiorum Università di Bologna
Dipartimento delle Arti

a cura di

Gerardo Guccini e Armando Petrinì

Thinking the Theatre

New Theatrology and Performance Studies

Atti del convegno internazionale di studi
Torino, 29–30 maggio 2015 – Aula Magna Cavallerizza Reale

Arti della performance: orizzonti e culture

n. 7

AP

AlmaDL
University of Bologna Digital Library

Arti della performance: orizzonti e culture

Collana diretta da: **Matteo Casari e Gerardo Guccini**

La collana muove dalla volontà di dare risposta e accoglienza a istanze sempre più evidenti e cogenti nei settori di ricerca e di prassi che, in varia misura, sono riconducibili al territorio della performance: un insieme di saperi plurali ma fortemente connessi che si rispecchiano, inoltre, nelle nuove articolazioni del nuovo Dipartimento delle Arti cui, la collana, afferisce sotto il profilo editoriale.

Le diverse prospettive che la animano, nel loro intreccio e mutuo dialogo, creano orizzonti di riflessione comuni e aperti alle culture che nutrono e informano, in un circolo virtuoso, le arti della performance.

Comitato scientifico:

Lorenzo Bianconi (Università di Bologna), Matteo Casari (Università di Bologna), Katja Centonze (Waseda University, Trier University), Marco Consolini (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3), Lucia Corrain (Università di Bologna), Marco De Marinis (Università di Bologna), Ilona Fried (Università di Budapest), Gerardo Guccini (Università di Bologna), Giacomo Manzoli (Università di Bologna)

Politiche editoriali:

Referaggio double blind



(CC BY-NC 3.0 IT)

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/it/>

2018

n. 7

GUCCINI, PETRINI

Thinking the Theatre – New Theatrology and Performance Studies

ISBN 9788898010752

ISSN 2421-0722

Edito da Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna

Matteo Casari, professore associato presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Insegna Organizzazione ed economia dello spettacolo per il Corso di Laurea DAMS e Teatri in Asia per il Corso di Laurea Magistrale in Discipline della Musica e del Teatro.

Gerardo Guccini, professore associato confermato presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Insegna Drammaturgia per il Corso di Laurea DAMS e Teorie e tecniche della composizione drammatica per il Corso di Laurea Magistrale in Discipline della Musica e del Teatro.

Gerardo Guccini e Armando Petrini

a cura di

Thinking the Theatre – New Theatrology and Performance Studies

Atti del convegno internazionale di studi

(Torino, 29-30 maggio 2015 – Aula Magna Cavallerizza Reale)

Assistenza redazionale di Sara Torrenzieri



Arti della performance: orizzonti e culture

n. 7

Indice

- 1 *Introduzione* di Gerardo Guccini e Armando Petrini

I. *Materiali preparatori del convegno*

- 22 Marco De Marinis, *Nuova teatrologia e Performance Studies: Convocatoria del Convegno.*
- 24 Marco De Marinis, Vito Di Bernardi, Monica Cristini, Renzo Guardenti, Gerardo Guccini, Armando Petrini, Stefania Rimini, Anna Sica e Daniele Vianello, *Proposte tematiche: una comunicazione alla CUT.*

II. *Key-note speakers*

- 27 Erika Fischer-Lichte, *Intrecci fra le culture performative ripensando il “teatro interculturale”. Per un’esperienza e teoria della performance oltre il post-colonialismo*
- 51 Josette Féral, *Analysing Performance Today in France*
- 67 Christopher Balme, *Theatre and Globalization: Cross-Cultural Historical Perspectives*
- 80 Khalide Amine, *Performance Research in the Arab World: Between Theatreology and Performance Studies*
- 105 Maria Shevtsova, *Interdisciplinary Approaches and the Sociology of Theatre Practices*
- 118 Bonnie Marranca, *Joan Jonas: The Theatre of Drawing*

III. *Nuova teatrologia e Performance Studies*

- 127 Lorenzo Mango, *Una questione di confini, perimetri e barriere culturali*
- 138 Eva Marinai, *Studi teatrali e Performance Studies: alcune questioni aperte sugli attuali approcci metodologici*
- 153 Edoardo Giovanni Carlotti, *Una questione di esperienza (e di coscienza). Oltre l’umanistico, nell’umano*
- 168 Renato Tomasino, *Il performer e il suo doppio*

- 181 Aleksandra Jovićević, *Per una nuova storia e metodologia dei Performance Studies*
- 193 Fabrizio Deriu, *La ricezione dei Performance Studies in Italia. Appunti di cronaca e riflessioni epistemologiche*
- 209 Dario Tomasello, *Processi di spettacolarizzazione diffusa e negoziazione identitaria nel Sud Italia: il caso dello Stretto*
- 221 Gabriele Sofia, *Storia orale, nuova teatrologia e Performance Studies. Riflessioni metodologiche*
- 232 Roberta Ferraresi, *Il paradigma performativo. Teatrologia italiana e Performance Studies fra Novecento e Duemila*
- 243 Antonio Attisani, Mechrì. *A farewell to my colleagues (both well known and never known)*

IV. Le funzioni dello spettacolo

- 250 Elena Tamburini, *Tra arte della memoria, teorie magiche e artistiche e il teatro dell'Arte: Giovan Paolo Lomazzo, Flaminio Scala e i comici Gelosi*
- 265 Arianna Frattali, *Il libretto della Didone metastasiana: da fossile del palcoscenico ad ipertesto*
- 277 Giulia Raciti, *La Pentecosta di Kleist attraverso i linguaggi intermediali della Zattera di Babele*
- 289 Silvia Mei, *La linea di Yvette Guilbert. Genesi di una silhouette tra arte, moda e spettacolo*
- 303 Nicoletta Lupia, *Michel Vinaver: tra performativizzazione del testo e salvataggio della scrittura*
- 315 Rossella Mazzaglia, *Come la risacca: l'opera di Virgilio Sieni a confronto con la danza di comunità*
- 330 Alessandra Anastasi e Vincenza Di Vita, *Wearable Performance in Wearable Theatre*
- 341 Margherita Piroto, *Un caso di studio: i Demonstration Programs di Hanya Holm*
- 350 Paolo Puppa, *Il caso Anagoor: bellezza e dolore*
- 360 Elena Cervellati, *Tra canone e archivio vivente: rifare la "nuova danza italiana"*

V. Teatri e interazione sociale

- 375 Fabrizio Fiaschini, *Performance, processo e partecipazione. Dall'animazione teatrale al teatro sociale*
- 390 Claudio Bernardi e Giulia Innocenti Malini, *From Performance to Action. Il teatro sociale tra rappresentazione, relazione e azione*
- 402 Eugenia Casini Ropa, *Etica ed estetica della nuova danza d'interazione sociale: percezione, relazione, performance*
- 414 Maia Giacobbe Borelli, *Il teatro sociale e le esperienze di ricerca degli anni Sessanta e Settanta in Italia alla luce dei Performance Studies*
- 427 Vito Minoia, *Diversità e Inclusione: peculiarità del teatro d'interazione sociale*
- 438 Katia Trifirò, *Nel nome di Pinelli. Cronache di un teatro occupato*
- 449 Samantha Marenzi, *Dossier sul Teatro Valle occupato. Un'indagine storica sul presente*

VI. Riviste e archivi

- 458 Giulia Taddeo, *Il progetto della storia: le riviste come laboratorio di una storiografia italiana della danza*
- 469 Donatella Gavrilovich, *Nuovo modello di struttura per la catalogazione digitale e la consultazione online dei beni culturali "Performing Arts"*
- 477 Donatella Orecchia, *Ipotesi e percorsi di ricerca per una memoria orale e polifonica del teatro*
- 491 Maria Pia Pagani, *Artisti e spettacolo al Vittoriale*
- 501 Laura Piazza, *Alle fonti del metodo mimico. L'Archivio 'Orazio Costa'*
- 509 Simona Scattina, *Le ragioni del conservare. Arte e memoria nell'archivio dei Fratelli Napoli*
- 519 *Abstract*
- 536 *Profili autori*

Introduzione di Gerardo Guccini e Armando Petrini

Il convegno internazionale *Thinking the Theatre - New Theatrology and Performance Studies* si è svolto presso l'Aula Magna dell'Università di Torino (29-30 maggio 2015), per impulso e sotto la Presidenza di Franco Perrelli, in concomitanza con la riunione annuale della Consulta Universitaria del Teatro. Non è questa la prima volta che le iniziative culturali connesse alla Consulta vengono documentate. Vi sono infatti due precedenti significativi. Nel 2011 sono usciti gli Atti del convegno *Danza e teatro. Storie, poetiche, pratiche e prospettive di ricerca* (Bologna, 24 e 25 dicembre 2009).¹ Mentre, nel 2016, sempre edita da Bonanno, è apparsa la documentazione della giornata CUT dedicata al tema delle riviste teatrali (Bologna, 18 maggio 2013).² Sia nell'uno che nell'altro caso le relazioni presentate e l'articolazione concettuale degli incontri hanno evidenziato mutamenti e sviluppi che riguardano la storia del nostro settore disciplinare. Sul convegno CUT del 2009 vale la pena riportare le considerazioni di Vito Di Bernardi che rilevano, a partire da questa iniziativa, il posizionamento della danza rispetto agli studi teatrali:

«Il convegno della CUT a Bologna nel 2009, dedicato a Eugenia Casini Ropa e Silvana Sinisi, aveva voluto sottolineare l'importanza della “nuova” disciplina [lo studio della danza *ndr*], a quasi vent'anni della sua introduzione nelle università italiane, riconoscendone lo statuto indipendente, la presenza di un corpus di oggetti e di metodi originali, la molteplicità di voci provenienti da diverse realtà universitarie. Nello stesso tempo, contemporaneamente all'occasione celebrativa, il convegno bolognese avviava un'importante riflessione sull'esistenza di metodologie comuni nell'analisi degli spettacoli teatrali e di danza. Quel convegno se da un lato riaffermava la specificità e l'autonomia degli studi universitari di danza, dall'altro ne coglieva una peculiarità, soprattutto italiana, e cioè il loro profondo legame con la teatrologia attraverso l'evidente filiazione, in molti casi, dal magistero di Cruciani, Marotti, Artioli, De Marinis, Dalla Palma.

A Bologna era anche emersa la consapevolezza di come i nuovi strumenti di analisi della teatrologia italiana, legati all'affermarsi degli studi sulla performance e sulla corporeità,

¹ Cfr. AA.VV. 2011.

² Cfr. Guccini e Petrini (a cura di) 2016.

avessero di fatto già creato una mappa concettuale e un vocabolario comune agli studiosi di danza e di teatro, andando ben al di là di quanto approcci più tradizionali di carattere storico, estetico e filologico fossero riusciti a fare precedentemente, almeno in Italia» (Di Bernardi 2017: 156).

In modo altrettanto significativo, le iniziative CUT del 2013 – che, come il convegno del 2015 di cui riportiamo gli Atti, si sono svolte per impulso e sotto la Presidenza di Perrelli – hanno toccato diversi obiettivi: composto un panorama pressoché esaustivo delle riviste teatrali scientifiche in Italia; confermate le possibilità degli studi dedicati a questo periodici; affrontato i differenziati rapporti fra editoria cartacea e digitale, pubblicazioni scientifiche e siti di teatro, situazione italiana e dimensione internazionale, criteri valutativi e orientamenti della ricerca. Confrontando i due progetti CUT, va inoltre segnalato che, mentre nel 2009 il focus sulla danza ha evidenziato la stretta connessione di questa articolazione disciplinare con le matrici storiografiche della teatrologia italiana, nel 2014 il focus sulle riviste ha delineato panorami culturali decisamente differenziati. Fra gli anni Settanta e i primi anni Novanta, “rivista scientifica di teatro” è, infatti, sinonimo di “rivista di storia teatrale”; in seguito, invece, le riviste teatrali si costituiscono anche in quanto contesti di dialoghi interdisciplinari, di approfondimenti epistemologici e di confronti intorno alle esperienze della contemporaneità e ai loro linguaggi.

A queste pubblicazioni si aggiungono ora gli Atti del convegno torinese del 2015. Probabilmente, se ogni altro convegno, incontro o tavolo di discussione organizzato in vista delle riunioni della Consulta fosse stato documentato, gli studiosi di teatro avrebbero oggi qualche strumento in più per seguire i mutamenti del proprio settore disciplinare. Promosse allo scopo di fornire ai soci articolate occasioni di confronto (spesso integrate dalla presenza di prestigiosi ospiti internazionali), le iniziative culturali CUT evidenziano infatti differenziate modalità d'indagine, tematiche trasversali e di comune interesse, componenti generazionali e affinità disciplinari.

D'altra parte, la ragione che avvalorava queste iniziative, facendone eventi indicativi dei mutamenti interni alle pratiche della ricerca e dello studio, è la stessa che rende opzionali i loro esiti editoriali. Il fatto è che, essendo finanziati dalle quote d'iscrizione versate dai soci, i convegni CUT non rispondono a committenze esterne né soggiacciono alla necessità di produrre Atti, mentre assolvono il compito di favorire, fra i soci stessi, confronti, conoscenze, relazioni.

Di qui, la rarità dei riscontri editoriali. Mancanza che, considerata l'enorme quantità di “letteratura scientifica” continuamente prodotta, non dovrebbe pregiudicare la conoscenza delle trasformazioni interne agli orizzonti disciplinari. Per ogni studioso si possono infatti consultare – e, sempre più spesso, direttamente in rete – ricerche, saggi e monografie. Bisogna però considerare che, a partire dagli anni Zero, si sono verificate, all'interno della CUT, modifiche di carattere sociologico e istituzionale, che fanno delle riunioni annuali dell'associazione un punto d'osservazione pressoché insostituibile. Mentre, ancora all'inizio del presente secolo, la CUT era soprattutto formata da docenti strutturati e costituiva una corporazione complessivamente integrata al mondo accademico, ora, la sua composizione presenta una percentuale elevatissima di giovani studiosi sprovvisti di agganci lavorativi permanenti. E questa componente appare in continua crescita: nel 2015, su 130 soci 46 erano non strutturati; nel 2017, il loro numero è salito a 66 trascinando quello dei soci complessivi, pervenuto a contare 151 unità.³ Si tratta di una trasformazione dovuta a molteplici fattori come l'azione formativa dei Dottorati di ricerca, il rarefarsi delle assunzioni a tempo indeterminato, l'infittirsi di possibilità d'impiego intellettuale a termine (tutorati, contratti, assegni, ricercatori di tipo A) e, infine, il moltiplicarsi di testate specialistiche in cartaceo e in rete, che favoriscono tanto l'esposizione che lo sviluppo di personali linee di ricerca.

Alla tradizionale partizione del mondo degli studi in docenti e studenti, si è insomma aggiunta una terza categoria di fondamentale importanza.

Gli studiosi “non strutturati”, che con fuorviante soluzione linguistica vengono definiti in negativo per quel che non hanno, dovrebbero venire considerati per quel che sono: indispensabili puntelli che consentono il funzionamento delle realtà universitarie, snodi fra istituzioni della formazione e differenziati contesti artistici e culturali, intellettuali in cui convergono, generando soluzioni ulteriori, eterogenee esperienze operative e di ricerca.

È vitale che gli studi teatrali elaborino l'idea che questa terza categoria costituisce al contempo la condizione, l'emanazione e il fulcro degli studi scientifici. In assenza di destinatari in grado di comprenderle, assimilarle, applicarle e rilanciarle, le elaborazioni culturali di carattere umanistico corrono infatti il rischio di convertirsi in esercizi solipsistici e sostanzialmente inerti.

Per incontrare e sondare questa nevralgica zona degli studi teatrali, gli incontri CUT in generale e,

³ Si ringraziano per i dati la Segreteria CUT e, in particolare, Elena Cervellati e Simona Brunetti.

in particolare, i presenti Atti di convegno, costituiscono un'occasione preziosa. L'apertura alle giovani leve, già al centro di altri incontri CUT, è stata qui favorita dall'individuazione di tematiche aperte, dalla composizione di tavoli di lavoro inclusivi di tutte le tipologie d'appartenenza dei soci, dal rifiuto di evidenziare in senso gerarchico l'una o l'altra tendenza metodologica. La maggiore o minore incidenza delle tematiche proposte è stata infatti determinata dalle adesioni dei partecipanti. Queste disposizioni e – naturalmente – la scelta di affrontare un tema nevralgico come il confronto fra Nuova teatrologia e Performance Studies, hanno fatto della riunione CUT torinese una sorta di auto-esposizione in forma di Convegno dell'intero settore disciplinare.

Gli studi teatrali tendono sempre più a declinare in linee d'interesse differenziate e plurali un corpus culturale condiviso. Da un lato, la loro configurazione attuale accoglie gli sviluppi dei processi di rifondazione storiografica che, a partire dagli anni Sessanta, hanno stabilmente rinnovato la narrazione e le possibilità cognitive della teatrologia italiana, dall'altro, rinnova oggetti e metodi d'indagine, sviluppando confronti interdisciplinari e intercettando – non senza critiche rielaborazioni – le indicazioni del riassetto europeo circa le dinamiche progettuali, di finanziamento e di valutazione.

Questi Atti, con le loro articolazioni aperte a diverse angolazioni metodologiche, la loro varia tipologia autorale (fra cui prestigiosi *key-note speakers* di rilievo internazionale) e il loro vasto numero di contributi, espongono – anche al di là delle acquisizioni operate dai singoli saggi – una “quantità” indicativa d'una “qualità” disciplinare, che, in questa fase di complessa transizione, non si lascia ancora intercettare per sintesi.

Il volume si apre con i materiali inviati ai soci CUT in vista del convegno. Si tratta di una nota introduttiva di Marco De Marinis sulla nozioni di Nuova teatrologia e Performance Studies, e della descrizione delle tematiche proposte ai soci: *Nuova teatrologia e Performance Studies; Le funzioni dello spettacolo; Teatri e interazione sociale; Riviste e archivi*.⁴ Il primo testo riprende la indicazioni d'un precedente e fondamentale contributo dello stesso De Marinis.⁵ Il secondo è stato collettivamente formulato dal comitato scientifico del convegno composto da Marco De Marinis (Coordinatore), Monica Cristini, Vito Di Bernardi, Renzo Guardenti, Gerardo Guccini, Armando

⁴ A queste quattro aree tematiche il documento inviato ai soci ne aggiungeva una quinta – *Interazioni fra studi e teatro agito* – che non ha raccolto proposte di intervento.

⁵ Cfr. M. De Marinis, *New Theatreology and Performance Studies: Starting Points Towards a Dialogue*, in «TDR», LV, 20111, n. 4, pp. 64-74.

Petrini, Stefania Rimini, Anna Sica e Daniele Vianello, Franco Perrelli (Presidente della CUT). Il Comitato si è riunito diverse volte presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, individuando i *key-note speakers* da invitare e discutendo come declinare la tematica generale del convegno. Nel corso di questa fase ideativa, si sono predisposti campi d'intervento che si prestassero a raccogliere, attorno al confronto fra Nuova teatrologia e Performance Studies, le espressioni di distinti interessi tematici e modalità analitiche. All'invio dei materiali propedeutici all'incontro, i soci hanno risposto con numerose proposte d'intervento che il Comitato scientifico ha esaminato e discusso, privilegiando la possibilità di riflettere e rappresentare il più possibile la complessità dell'intero settore disciplinare, che compenetra il dinamismo della storiografia teatrale – capace di rivedere etichette e funzioni date per scontate – e le prospettive transculturali e culturologiche dei Performance Studies.

I presenti Atti sono stati preceduti da una documentazione parziale e variamente integrata del convegno a cura di Marco De Marinis e Roberta Ferraresi.⁶ Questa pubblicazione, da un lato, include i contributi integrali e, in alcuni casi, parzialmente riscritti dei *key-note speakers* (Erika Fischer-Lichte, Josette Féral, Christopher Balme, Khalid Amine, Maria Shevtsova, Bonnie Marranca, Ramsay Burt⁷), dall'altro, affida i contenuti delle otto sessioni convegnistiche ai report redatti dai corrispondenti coordinatori. Si è trattato di una soluzione innovativa ed efficacemente sintetica, che ha impegnato nello svolgimento del convegno la stessa équipe scientifica che ne aveva ideato le articolazioni. Le sessioni su *Nuova teatrologia e Performance Studies* sono state coordinate Armando Petrini e Monica Cristini, quelle su *Le funzioni dello spettacolo* da Anna Sica, Daniele Vianello e Vito Di Bernardi, quella su *Teatri e interazione sociale* da Gerardo Guccini, quella *Riviste e archivi* da Renzo Guardenti e Marco Consolini, studioso che, com'è noto, ha rilanciato lo studio delle riviste teatrali e costituisce qui la sola integrazione ai membri Comitato scientifico. Va infine ricordata un'ottava sessione (la penultima del convegno, svoltasi nel pomeriggio di sabato 30 maggio 2015). In questa, a differenza di quanto accaduto nelle altre, tutte di carattere monografico, si è avuta la confluenza di quattro interventi declinati secondo due topic: *Riviste e archivi* e *Teatri e interazione sociale*. Coordinatrice della sessione e autrice del corrispondente report, Stefania Rimini.

⁶ Cfr. De Marinis e Ferraresi (a cura di) 2017.

⁷ La relazione di Ramsay Burt non è confluita nel presente volume. I suoi contenuti sono esposti e commentati in Di Bernardi 2017: 156-159.

Nella pubblicazione curata da De Marinis e Ferraresi i report si susseguono seguendo l'ordine delle sessioni. Criterio che disgiunge le relazioni dedicate a una stessa tematica. Così, per non fare che un esempio, i tre report su *Le funzioni dello spettacolo* sono rispettivamente i numeri 3, 4 e 8 degli otto report pubblicati. Per fornire al lettore una mappa orientativa dei presenti Atti, ci è sembrato utile produrre una sintesi che riunisse i report dedicati a una stessa tematica e presentasse tali abbinamenti uno di seguito all'altro. Le citazioni tratte dalle relazioni edite in questo stesso volume sono indicate riportando il nome dell'autore e il numero della pagina senza anno. Frequentissime sono anche le citazioni dai report composti dai nove curatori, dei quali abbiamo generalmente seguito le indicazioni, riservandoci la possibilità di introdurre considerazioni suggerite dal confronto fra le diverse sessioni e aree tematiche.

La prima sessione dedicata a *Nuova teatrologia e Performance Studies*, ha ospitato gli interventi di Lorenzo Mango, Eva Marinai, Antonio Attisani, Edoardo Giovanni Carlotti e prevedeva quello di Raimondo Guarino, poi spostato all'interno di una della Sessioni Plenarie. Nonostante la diversità di accenti, punti di vista e approcci, le relazioni hanno svolto una tematica di fondo comune: «La problematizzazione – e in qualche caso la messa in discussione – dei concetti chiave attorno ai quali è ruotata la discussione del convegno e in particolare della categoria dei Performance Studies». (Petrini 2017: 92)

Lorenzo Mango esplicita il pericolo di «cadere nella trappola ontologica di categorie che si pretendono assolute» (Mango: 133)⁸, e propone, quale antidoto, di privilegiare, nei rapporti fra i diversi orientamenti disciplinari, le dimensioni del confine e del perimetro rispetto a quella della barriera. Il confine indica ciò che separa e, al tempo stesso, unisce. Il perimetro definisce il territorio all'interno del quale ci si muove. La barriera accentua l'elemento della separazione. Se le svolte recenti dei Performance Studies, prosegue Mango, «distingu[ono] il perimetro degli studi teatrali da quello degli studi performativi» fino a prefigurare la possibilità d'una vera e propria barriera fra gli uni e gli altri, l'impostazione teatrologica ipotizza che delle categorie si faccia un uso “prudente” e compatibile «alla comprensione del teatro come oggetto estetico all'interno di precisi perimetri storici» (Mango: 137). Importante, la distinzione dell'opera di Richard Schechner, il principale pioniere e promotore dei Performance Studies, dai successivi sviluppi di questo campo

⁸ Le citazioni dalle relazioni raccolte in questo stesso volume sono semplicemente indicate con il nome dell'autore seguito dal numero di pagina.

d'indagine. La prima infatti «è e resta saldamente nei confini dell'estetico», dal momento che il suo ragionamento si colloca ancora «in relazione col perimetro estetico del teatro» (Mango: 136).

Eva Marinai parte dall'*Antigone* del Living Theatre per concentrarsi su due questioni teoriche: il tema della memoria dello spettatore e quello degli strumenti metodologici necessari allo studio «delle riscritture sceniche contemporanee dei miti» (Marinai: 141). Afferma la studiosa:

«Il nucleo progettuale è quello di puntare ad attivare un confronto autentico, paritario e costruttivo sia con la critica tematica e gli studi sull'intertestualità, sia con i Performance Studies, senza perdere di vista le rispettive identità culturali e tradizioni di studio» (Marinai: 236).

Antonio Attisani prospetta una teatrologia in grado di staccarsi dalle più recenti impostazioni metodologiche «su cui aleggia un troppo insistito richiamo al “post”» (Petrini 2017: 95), e disposta a dialogare col proprio tempo, affrontando questioni antropologiche di fondo nel contesto della crisi socio-politica occidentale.

Edoardo Giovanni Carlotti approfondisce il rapporto attore e spettatore, individuando un elemento fondante tanto le realizzazioni artistiche che le loro percezioni da parte del pubblico in quel “sentimento del noi” (l'espressione è di Vygotskij) «senza il quale la dialettica interprete/personaggio si mantiene nei limiti di una questione astratta» (Carlotti: 163).

Raimondo Guarino, nell'intervento pronunciato durante una Sessione Plenaria e successivamente edito col titolo *Osservando la performance nel passato. Da I re taumaturghi a Il grande massacro dei gatti*,⁹ «si è concentrato sulla progressiva centralità attribuita agli aspetti performativi delle culture [...] dalla storiografia contemporanea» (Petrini 2017: 94).

La seconda sessione dedicata a *Nuova teatrologia e Performance Studies*

«ha visto l'alternarsi di contributi dedicati alla storia e alla metodologia dei Performance Studies (Alexandra Jovičević), al definirsi della nuova teatrologia e al rapporto fra le due metodologie di studio (Roberta Ferraresi), con approfondimenti sulla ricezione dei Performance Studies in Italia (Fabrizio Deriu) e la proposta d'un metodo d'approccio agli studi teatrali che

⁹ Cfr. R. Guarino, *Osservando la performance nel passato. Da I re taumaturghi a Il grande massacro dei gatti*, in «Teatro e Storia», A. XXXI, n. s. 9, 2017, n. 38, pp. 385-398.

parte dalla teatrografia (Renato Tomasino). La sessione ha inoltre ospitato due interventi che hanno illustrato altrettante circostanze in cui queste metodologie di ricerca sono state impiegate, in un caso per la creazione di un archivio orale (Gabriele Sofia) e dall'altro per lo studio di una determinata produzione teatrale (Dario Tomasello)» (Cristini 2017: 196).

Ci sembra significativo che sia Jovićević, a proposito dei Performance Studies, sia Ferraresi, a proposito di entrambe le metodologie di studio, individuino analoghe successione di fasi, che iniziano con l'enucleazione di ipotesi scientifiche di carattere fondativo, si sviluppano attraverso allargamenti cognitivi e integrazioni disciplinari, si consolidano nel corso degli anni Ottanta attraversando un periodo di normalizzazione, e, infine, a partire dagli anni Novanta, cambiano sensibilmente le proprie basi metodologiche attivando una fase di rinnovamento permanente. Simili le successioni storiche presentate da Deriu che, da un lato, conferma le corrispondenze fra studi teatrali e Performance Studies, indicando le iniziative svolte dai primi per diffondere in Italia la conoscenza di Schechner, mentre, dall'altro, rileva come, specie a partire dal 2010, le operazioni culturali aventi per oggetto i Performance Studies provengano da ambiti disciplinari diversi da quello degli studi teatrali.

Sovrapponendo le periodizzazioni definite dagli interventi di Mango, Jovićević, Ferraresi e Deriu si ricava che, dapprima, l'opera di Schechner si è intrecciata alla Nuova teatralogia italiana, che ne ha assimilato e diffuso la conoscenza, mentre, in seguito, i Performance Studies si sono ulteriormente sviluppati, attivando diversi collegamenti disciplinari (coi cultural studies, i gender studies, gli studi dei media, le metodologie del post-strutturalismo ecc.) e allentando i rapporti, originariamente strettissimi, con le competenze d'ordine teatrologico e teatrale, che, negli Stati Uniti, si stanno però reintegrando alla cultura della performance delineando una tendenza che potrebbe condurre a «nuovi territori di operatività per entrambi» (Ferraresi: 235).

Tomasino individua quale oggetto dell'analisi teatrologica «lo spettacolo che dà di sé» il Performer ed enuclea, a misura di tale tematica trasversale a studi teatrali e Performance Studies, alcuni strumenti metodologici e documentari di centrale importanza, come l'analisi freudiana e post-freudiana, l'iconologia, la teoria dei simulacri, i repertori iconografici, fonografici e dinamografici. Analoghe a quelle fin qui esaminate, le concordanze fra i percorsi della teatrologia e quelli dei Performance Studies, che procedono «dalla iniziale spinta sovversiva, a tendenze successive

segnate da istanze – almeno in apparenza – più o meno normalizzatrici» (Tomasino: 233). Anche in questo contributo la normalizzazione sfocia in una fase di nuove svolte e rotture. Prosegue infatti lo studioso:

«Al di qua e al di là dell'Oceano Atlantico, il grande fermento che ha segnato la nascita e gli sviluppi della teatrologia italiana e dei Performance Studies sembra [...] mutare alla fine del secolo scorso, in coincidenza a quella fase che – fra continuità e rottura rispetto alle acquisizioni precedenti – con De Marinis [...] potremmo definire “post-novecentesca”» (Tomasino: 233).

Dario Tomasello e Gabriele Sofia hanno proposto studi che applicano le metodologie delle due scuole, dimostrandone l'elevato grado di compatibilità e le potenzialità analitiche:

«Nello specifico, Tomasello ha presentato una proposta di approfondimento [...] dell'intensa fioritura drammaturgica di questi ultimi anni nello stretto di Messina, un fenomeno teatrale fortemente radicato nel territorio tanto dal punto di vista storico quanto geopolitico. Sofia ha invece illustrato le comuni sorgenti intellettuali che uniscono nuova teatrologia e Performance Studies alla storia orale, [...] poggiando le proprie riflessioni sul caso specifico delle interviste agli attori dell'Odin Teatret [...]» (Cristini 2017: 114).

La prima sessione dedicata a *Le funzioni dello spettacolo* ha ospitato gli interventi di Paolo Puppa sul gruppo veneto degli Anagoor, di Giulia Raciti sulla *Pentesilea* di Carlo Quartucci, di Alessandra Anastasi e Vincenza De Vita sulla contestualità urbane della performance transculturale, di Rossella Mazzaglia su alcune ri-scritture del *Pinocchio* collodiano e di Irene Scaturro sulla regia di Anne Bogart per *Hotel Cassiopea* (2005).¹⁰ Lo svolgimento della sessione ha mostrato come «soprattutto le proposte degli artisti più giovani siano ormai distanti dal teatro storicamente inteso», e come «la parte teatrale residuale di ogni nuovo “gruppo” [abbia] bisogno del sostegno delle pratiche di altre forme d'arte» (Sica 2017: 99). I relatori, prosegue Sica, «hanno diretto la loro attenzione, con modalità ed esigenze differenti, al *processo* produttivo, cioè al *fatto teatrale*, e anche all'insieme dei processi e delle pratiche ricettive che legano lo spettatore all'attore e

¹⁰ La relazione di Irene Scaturro, riferita a partire dal report di Anna Sica, non è confluita nel presente volume.

viceversa» (Sica 2017: 99).

Paolo Puppa esamina le correlazioni fra formazione e produzione artistica, connettendo l'azione maieutica di Gabriele Vacis e Laura Curino a una teatralità che si propone di «far vedere attraverso le parole e insieme [di] far parlare il figurativo» (Puppa: 352); Giulia Raciti costruisce intorno alla *Pentesilea* una allegoria di segni; Alessandra Anastasi e Vincenza De Vita «[s]i inoltrano nelle giungle metropolitane alla scoperta degli spazi ideali della nuova teatralità» (Sica 2017: 102); Rossella Mazzaglia analizza il rapporto tra la crescita coreografica di Sieni e la danza sociale, evidenziando lo svolgimento di «un percorso di sperimentazione originale, di cui gli strumenti interpretativi sono comunque ricercati all'interno delle categorie esplicative consuete della danza teatrale» (Mazzaglia: 315); Irene Scaturro, come Puppa, «si interroga sulla metodologia più pertinente da adottare per una valutazione corretta delle genesi e delle mutazioni che riscontriamo nei processi produttivi del teatro contemporaneo» (Sica 2017: 103).

Prosegue, anche in questa sessione, la riflessione intorno al rinnovamento permanente delle Nuova teatrologia e dei Performance Studies. Puppa sottolinea l'esigenza d'un lessico specialistico che consenta di nominare il «coacervo eterogeneo di forme e strumenti» (Sica 2017: 101) che caratterizza le manifestazioni di punta della performance contemporanea. Lo stesso studioso, inoltre, risponde idealmente all'istanza di contestualizzazione espressa da Lorenzo Mango, immergendo il gruppo Anagor in ambito socio-culturale concreto e precisamente perimetrato, quello della propria *couche* di partenza:

«Ora, la città dove opera la compagnia è Castelfranco, la stessa dove nasce il loro artista archetipico, Giorgione, cui in prevalenza, almeno all'inizio, si rifanno per l'impianto iconologico. [...] Non solo territorio di provincia, però, la *couche* di partenza, ma anche istituzione culturale precisa, come il liceo classico che porta il nome del suo glorioso artista locale, luogo di formazione e di informazione, con docenti con cui i giovani, perché di giovani si tratta, rimangono in contatto e collaborano a volte nella stesura drammaturgica e nella scelta bibliografica e documentaria. Dunque libri, biblioteche, propensione al mito e all'antico, studi intensi e tempi laboratoriali per ogni nuovo spettacolo» (Puppa: 352).

La seconda sessione dedicata a *Le funzioni dello spettacolo* ha ospitati contributi riguardanti «i comici dell'arte tra Cinque e Seicento [Elena Tamburini], la nuova danza italiana [Elena Cervellati],

significative figure di cantanti di fine Ottocento [Silvia Mei], la drammaturgia contemporanea [Nicoletta Lupia], i libretti per musica settecenteschi [Arianna Frattali], l'economia e l'organizzazione dello spettacolo [Livia Cavaglieri]¹¹ » (Vianello 2017: 119). Le argomentazioni qui affrontate sono talmente eterogenee da scoraggiare la ricerca «di un filo conduttore che possa in qualche modo collegar[le]» (Vianello 2017:119).

Tuttavia, alla varietà dei temi e delle metodologie di studio corrisponde l'organicità dei criteri analitici si base. Al proposito, vale la pena osservare come all'interno delle singole analisi l'attenzione si soffermi sull'elemento processuale, che costituisce, appunto, come più volte indicato da Marco De Marinis, uno dei principali punti di contatto fra Nuova teatrologia e Performance Studies.

Tamburini ipotizza che l'idea di teatro nata intorno a Flaminio Scala e agli Andreini possa venire ricondotta, almeno in parte,

«a una consapevole filiazione di questi comici dall'opera di Giulio Camillo [*L'Idea del Teatro*], e in particolare da quel suo teatro di immagini a cui era affidato l'arduo compito della “trasmutazione” e perfino della “deificazione” dell'uomo» (Tamburini: 252).

Le tecniche del canovaccio e della recitazione improvvisa discenderebbero dunque da una consapevole assimilazione dell'arte della memoria: ipotesi che, una volta acquisita, aggiungerebbe un livello ulteriore e mentale al processo compositivo dei comici.

Esaminando i “rifacimenti” della nuova danza italiana, Cervellati individua tre modalità che sottintendono altrettante tipologie processuali:

«Le modalità d'approccio al rifare la danza sono molteplici e possono essere le più varie, ma voglio, per una sintesi ragionata, farle rientrare in tre tipologie: ripresa, ricostruzione, reinvenzione» (Cervellati: 362).

Anche Silvia Mei, indagando l'arte performativa della cantante Yvette Guilbert, restituisce le dinamiche d'una processualità dilatata che include, fra arte figurativa, moda e spettacolo, il

¹¹ La relazione di Livia Cavaglieri, riferita a partire dal report di Daniele Vianello, non è confluita nel presente volume.

«rapporto d'interdipendenza tra l'*immagine-figura* appositamente studiata [dalla Guilbert] e l'*iconografia* che ne deriva» (Mei: 297).

L'analisi di Nicoletta Lupia sulle prime drammaturgie e le successive strategie culturali di Michel Vinaver è leggibile in quanto intersezione di distinti movimenti processuali. Il primo, dice Lupia mutuando da De Marinis il concetto di “performativizzazione”, performatizza il testo; il secondo svolge un'azione di salvataggio volta a salvaguardare le categorie di autore e di testo, poste entrambe «in condizione di progressiva marginalità e subalternità rispetto alla crescente centralità attribuita a partire dal XIX secolo ai processi della messinscena e all'egemonia della figura del regista» (Vianello 2017: 123).

Frattali mostra, attraverso i numerosi rifacimenti della *Didone abbandonata* metastasiana, come l'originale idea di “tragedia in musica” formulata dal Poeta ceda progressivamente il posto ad un processo di riscrittura del testo a ridosso della scena. E cioè «ad un fenomeno di digestione e contaminazione letteraria e teatrale del testo, che spinge ogni cultura a riappropriarsi della vicenda, restituendola al pubblico con una sensibilità propria» (Frattali: 268).

Livia Cavaglieri traccia una mappa aggiornata delle ricerche sull'organizzazione e l'economia dello spettacolo, sottolineando come la nuova teatrologia non possa prescindere dall'analisi di questa dimensione che, assieme alla dimensione sociale e a quella culturale, contribuisce, come affermava Fabrizio Cruciani, a sostanziare, attraverso reti di contributi transdisciplinari, una «storia del teatro, in quanto storia globale» (Cavaglieri cit. in Vianello 2017: 125).

La terza sessione dedicata alle *Funzioni dello spettacolo* ha presentato quattro contributi tutti centrati sulla danza. Elena Randi ha messo in evidenza gli aspetti performativi insiti nel lavoro e nella produzione della coreografa americana Anna Halprin.¹² Margherita Pirrotto ha dedicato l'intervento a un'altra protagonista della danza americana del secolo scorso, Hanya Holm. Laura Aimo si è soffermata sui differenziati rituali (quotidiani e arcaici) della coreografa Sasha Waltz.¹³ Stefano Tomassini ha presentato una ricerca in corso sui balli dedicati alla figura di Antigone tra fine Settecento e fine Ottocento.¹⁴ Anche in questa sessione è emersa l'attenzione per gli elementi processuali, che costituiscono l'effettivo collante, non solo fra nuova teatrologia e Performance Studies, ma anche fra i diversi orientamenti degli studi teatrali, che tendono ormai a inquadrare gli

¹² La relazione di Elena Randi, riferita a partire dal report di Vito Di Bernardi, non è confluita nel presente volume.

¹³ La relazione di Laura Aimo, riferita a partire dal report di Vito Di Bernardi, non è confluita nel presente volume.

¹⁴ La relazione di Stefano Tomassini, riferita a partire dal report di Vito Di Bernardi, non è confluita nel presente volume.

esiti performativi nel divenire che li produce e modifica.

Per Randi il «principio invariante» del lavoro di Anna Halprin è il processo: «Ciò che in Halprin non varia mai è l'importanza del processo, della ricerca continua, mai interrotta, del non cristallizzarsi in una tecnica, in un convincimento in una forma» (Randi cit. in Di Bernardi 2017: 159-60).

Pirrotto focalizza il suo intervento sui *Demonstration Programs* di Hanya Holm. Durante queste serate

«veniva mostrato al pubblico il processo creativo, a partire dagli esercizi basati su un tema tecnico [...], per proseguire poi con le improvvisazioni più legate all'immaginario e all'emozione e per finire con le composizioni coreografiche fissate» (Pirrotto: 345).

Nella relazione di Aimò, la dimensione rituale coinvolge i processi esistenziali e artistici, spostando l'analisi su un confine estremamente fluido e problematico. Commenta Vito Di Bernardi:

«Certo, fra le “funzioni dello spettacolo” quella della ritualità è fra le più controverse ed è anche quella che più ha impegnato a fondo gli artisti e i teorici della performance e del teatro post-drammatico. Basti qui ricordare i dubbi di Victor Turner sulla possibilità nelle società moderne, industriali e post-industriali, di sperimentare un teatro rituale oppure, per ragioni a mio avviso non molto dissimili, la fuoriuscita di Jerzy Grotowski dal teatro per salvare il carattere rituale del suo lavoro con gli attori» (Di Bernardi 2017: 162).

L'intervento di Tomassini, infine, utilizza un livello formalizzato della composizione coreutica – il libretto – quale documento del movimento genetico che sfocia nell'atto della danza:

«il libretto oggi è considerato non solo un veicolo di idee e una guida allo spettacolo danzato, ma anche una testimonianza del suo momento generativo: il libretto è una scrittura in *partnership* con i corpi che danzano» (Di Bernardi 2017: 164).

Accanto all'importanza acquisita dallo studio dei processi, che connette l'analisi delle opere storiche ai metodi e ai valori della contemporaneità, risulta, dall'insieme delle relazioni sulle *Funzioni dello spettacolo*, anche una ricorrente attenzione per le sovrapposizioni e le confluenze

reciproche fra arte e vita. Questa problematica trasversale, che avvicina ulteriormente teatrologia e Performance Studies, emerge diffusamente in gran parte dei contributi. Qui basti ricordare, per non fare che qualche esempio, come, nello studio di Tamburini, l'arte dei comici proceda dalla rifondazione delle funzioni mnemoniche, in quello di Silvia Mei, la particolare struttura corporea di Yvette Guilbert si faccia progetto iconico, oppure, in quello di Carlotti, l'umanistico sfoci nell'umano e l'umano nella collettività sociale, introiettando quel «sentimento del noi» che lo studioso mutua da Vygotskij.

In particolare Elena Randi, riassumendo gli elementi che caratterizzano gli spettacoli di Halprin, affronta e ridefinisce le compenetrazioni di teatro e vita:

«Il limite fra teatro e vita sfuma, nel senso che il margine fra i due poli diventa sempre meno definito, al punto che da un certo momento l'arte in senso tradizionale non c'è proprio più, confusa definitivamente con la psicologia, la funzione sociale etc. Ne consegue, anche, che sfuma la polarità attore-spettatore, laddove lo spettatore tende a diventare attore a sua volta [...]» (Randi in Di Bernardi 2017: 161).

Le relazioni presentate durante la prima sessione dedicata a *Teatri e interazione sociale* individuano due posizioni distinte e un'area intermedia fra l'una e l'altra:

«Fiaschini e Bernardi [con Innocenti Malini], vedono nel “teatro sociale” un'articolazione del performativo separata da quelli che Schechner definisce “teatri estetici”; Giacobbe Borrelli e Minoia inquadrano le interazioni fra teatro e società nel continuum delle pratiche performative. Fra gli uni e gli altri, Casini Ropa descrive l'oggettiva peculiarità della danza sociale, segnalandone il rapporto con le innovazioni novecentesche e la ricerca coreutica. Fiaschini e Bernardi [con Innocenti Malini] si rifanno agli studi sul “teatro sociale” e ai contributi anglosassoni sul teatro applicato, approfondendo il legame coi Performance Studies. Giacobbe Borelli e Minoia si rispecchiano nelle taglienti incursioni di Claudio Meldolesi. Tuttavia, per il momento, gli studi sulle interazioni fra teatro e società non sembrano includere un effettivo dibattito fra metodologie e filoni disciplinari. E ciò nonostante figurino, sia sul versante della storiografia che sul quello dei Performance Studies, prese di posizione potenzialmente conflittuali» (Guccini 2017: 135).

Mancano, finora, sconfinamenti di campo che trasformino le diversità intellettuali in dibattito. La storiografia teatrale non ha ancora impostato il problema dei rapporti fra la nozione esclusiva e quella dilatata di “teatro sociale”; mentre, nel campo dei Performance Studies, si evita di discutere le contraddizioni intrecciate al concetto di performance, che indica «sia il principio supremo della razionalità tecnologica [...] sia l'insieme delle pratiche simboliche umane». ¹⁵ Fra questi estremi oscilla la nozione “teatro sociale”, che ora si identifica con la funzionalità della terapia ora con l'indistricabile rigoglio delle pratiche simboliche.

Nella penultima sessione del convegno sono confluiti due interventi dedicati al topic *Teatri e interazione sociale*. A differenza delle precedenti relazioni, i saggi di Katia Trifirò e Samantha Marenzi non hanno trattato, dall'uno o dall'altro punto di vista, i rapporti fra la nozione esclusiva di “teatro sociale” e le dinamiche inclusive che, secondo Claudio Meldolesi, caratterizzano i “teatri d'interazione sociale”. I loro argomenti pongono infatti l'accento, non tanto sull'incontro fra il teatro e i molteplici contesti di cura, detenzione o formazione, ma sul gesto – intrinsecamente sociale – dell'occupazione teatrale. Commenta Stefania Rimini:

«L'inquieto scenario del teatro italiano contemporaneo, segnato da una crisi diffusa ma allo stesso tempo da sorprendenti fenomeni di resilienza creativa, ha offerto alcuni casi emblematici di “ribellione” al sistema inaugurati dalla ormai paradigmatica occupazione del Teatro Valle di Roma del 14 giugno del 2011. La scintilla romana ha determinato un vero e proprio effetto domino, tanto che nel giro di pochi mesi da Nord a Sud della penisola si sono succedute molte azioni di riappropriazione di spazi dismessi, per lo più teatrali, dal pregnante valore simbolico. I due contributi di Trifirò e Marenzi tentano di definire i caratteri dell'occupazione del Valle e dell'ex Teatro in Fiera di Messina sulla scorta di modelli e pratiche ermeneutiche differenti: dall'incrocio di tali prospettive emerge la concreta testimonianza di una teatrologia militante, pronta a reagire alle sfide del presente.

Lo studio di Katia Trifirò, *Nel nome di Pinelli. Cronache di un teatro occupato*, legge le dinamiche dell'occupazione messinese alla luce del difficile equilibrio interno alla realtà sociale e culturale della città dello stretto [...].

¹⁵ F. Deriu, *Arti performative e performatività delle arti come concetti 'intrinsecamente controversi'*, in «Mantichora», n. 1, dicembre 2011, p. 189.

A monte dei fatti messinesi si situa l'occupazione del Teatro Valle, probabilmente uno dei fenomeni più discussi degli ultimi anni, ancora al centro di polemiche, contestazioni e nuove prese di posizione. Il contributo di Samantha Marenzi [...] prova a delineare i principi che hanno ispirato il corposo dossier sul Teatro Valle pubblicato su «Teatro e Storia»¹⁶: lungi dall'essere una semplice ricostruzione a posteriori, lo studio offre un ragionamento di metodo estremamente convincente, sia per la qualità della scrittura sia per la peculiare postura adottata» (Rimini 2017: 152, 154).

Gli interventi della prima sessione dedicata a *Riviste e archivi* hanno affrontato le reazioni degli studi teatrali e dei Performance Studies alle problematiche continuamente dibattute da storici, archivisti e esperti di catalogazione informatica dei dati. Problematiche che Consolini e Guardenti sintetizzano in questi termini:

«Si aprono [con la digitalizzazione dei documenti d'archivio] grandi possibilità d'indagine, di confronto fra dati prima difficilmente relazionabili, etc., ma come muoversi, senza precipitare nel disorientamento, in questo terreno che si apre in modo quasi smisurato? E su quali perennità di dati si può contare, visto e considerato che l'evoluzione tecnologica sembra inarrestabile e rende obsoleti con grande rapidità mezzi, procedure e sistemi che, ieri soltanto, sembravano all'avanguardia?» (Consolini e Guardenti 2017: 138).

A questi interrogativi si aggiungono l'inquietante perdita di numerosi archivi digitali, e l'indifferenza del nostro presente nei riguardi della propria memoria.

L'intervento di Donatella Gavrilovich ha affrontato il risveglio, in Italia, dell'interesse nei riguardi della conservazione e messa in rete dei beni teatrali; la funzione pilota esercitata dall'Archivio Franca Rame e Dario Fo; il modello costituito dal database del Teatro Stabile di Torino inaugurato nel maggio 2015; il mancato riconoscimento allo spettacolo teatrale della dignità di “opera d'arte totale” e il conseguente smembramento delle tracce ad esso riconducibili in differenziati contesti di conservazione; la possibilità d'attivare una struttura complessa capace di collegare fra loro diverse tipologie di dati archivistici poiché basata «sulle esigenze dell'utente piuttosto che sugli

¹⁶ Cfr. *Dossier Valle. Gli anni dell'occupazione. Nove schede, cinque saggi e un prologo*, a cura di R. Di Tizio, D. Legge, S. Marenzi, F.R. Rietti, G. Sofia, in «Teatro e Storia», A. XXVII, n.s. 5, 2013, n. 34.

oggetti e i documenti da archiviare» (Gavrilovich: 470). L'idea centrale di tale ipotesi discende dalle indicazioni metodologiche di Eugenio Battisti, che neglette dopo la morte dello studioso (1989), tornano oggi attuali. Lo studioso, infatti, indica una via d'uscita dal «disorientamento» prodotto dalle smisurate possibilità dell'informatica, proponendo banche dati che non si limitino ad «incamerare un numero infinito di dati», ma prevedano anche e soprattutto «la possibilità di incrociarli e compararli simultaneamente» (Cit. in Gavrilovich: 471).

L'intervento di Donatella Orecchia si rivolge a un settore specifico della documentazione teatrale: quello degli archivi sonori. Pur documentando un'esperienza concreta come il progetto OR.ME.TE (Oralità Memoria Teatro), da lei stessa diretto con Livia Cavaglieri, la linea argomentativa di Orecchia affronta a tutto campo l'epistemologia delle fonti orali. Dalla natura complessa di ciascun momento della ricerca scaturisce la definizione di fonti orali in quanto *fonti di memoria relazionali e polifoniche*. Le fonti orali presentano, infatti, «un carattere fortemente *intenzionale*», un'intensa dimensione relazionale e dialogica, e una «duplice *soggettività*» (Orecchia: 479): quella dell'intervistato e quella di chi intervista.

Mentre gli interventi di Gavrilovich e Orecchia si sono sviluppati coniugando punto di vista epistemologico e possibilità materiali degli archivi orali e digitali, le comunicazioni di Laura Piazza, Simona Scattina e Maria Pia Pagani si rivolgono ad archivi già costituiti. Scattina indaga l'Archivio dei Fratelli Napoli, celebri pupari catanesi, Piazza quello del regista Orazio Costa Giovangigli, Pagani tratta gli Archivi dannunziani del Vittoriale. Nonostante la varietà delle tematiche e delle documentazioni, un'affinità di fondo avvicina gli archivi presi in esame dalla tre studiose. Infatti,

«il dato sostanziale è che ciascuno di essi si caratterizza per una intrinseca organicità, essendo stato realizzato da colui che secondo il lessico archivistico può essere identificato come il soggetto produttore. [...] [S]i tratta quindi di archivi che si sono formati per fisiologica sedimentazione di documenti prodotti o acquisiti durante le quotidiane pratiche di esercizio professionale o artistico, oppure accumulati, scelti o creati seguendo l'impulso di una vera e propria visione programmatica» (Consolini e Guardenti 2017: 143).

L'individuazione di una tipologia comune ai tre archivi presi in esame indica come si sia operata negli studi teatrali una degerarchizzazione dei contenuti che ha disconnesso il valore dell'analisi

dall'autonoma identità artistica e culturale dei suoi oggetti, agganciandolo invece alla capacità di produrre e riconoscere senso qualunque sia l'argomento o il repertorio documentario preso in esame (inediti dannunziani o documenti sul teatro di figura; occupazioni di teatri o protocolli educativi ecc.). Tradizionalmente, le storie delle discipline artistiche si sono costituite in quanto campi gerarchicamente occupati da opere dislocate secondo criteri di importanza e valore; ora gli intrecci fra Nuova teatrologia e Performance Studies tendono a degerarchizzare il panorama delle arti, contrapponendo le pratiche conoscitive dell'antropologia – per quanto riguarda i Performance Studies – e della storiografia – per quanto riguarda gli studi teatrali – al significato selettivo di “civiltà”, che distingue fra società progredite e società arretrate, e alla narratività della Storia, che, a seconda le tendenze, si disperde risolvendosi in nuova ermeneutica oppure tende a rigenerarsi in quanto «racconto complessivo» e «respiro d'insieme»¹⁷ d'una identità molteplice forse descrivibile come «insieme di processi».¹⁸

La priorità del processo, la confluenza di arte e vita, la degerarchizzazione dei contenuti, sono, in sintesi, elementi fondanti la contemporaneità delle culture.

Agli interventi commentati da Guardenti e Consolini si sono aggiunte nella penultima sessione del convegno la relazione di Gaia Clotilde Chernetich sui rapporti fra documento e memoria in relazione al *Tanztheater Wuppertal* di Pina Bausch¹⁹ e quella di Giulia Taddeo, che ha preso in esame «alcune forme di narrazione storia sulla danza emerse nella stampa italiana del primo Novecento, con specifici ma non esclusivi riferimenti a riviste di argomento teatrale» (Rimini 2017: 150). Inquadrandolo il fenomeno, Taddeo individua «due macro-regioni di riferimento» le cui modalità si riverberano in percorsi di studio anche successivi e contemporanei, apparendo tutt'altro che superate. Da un lato, «ci si trova dinanzi a contributi di carattere storico che sembrano concepire il passato cui si rivolgono come un tempo ormai chiuso e fondamentalmente privo di connessioni col presente». Dall'altro, le «indagini [...] nascono dichiaratamente dall'esigenza di costruire un aggancio con il proprio tempo» (Taddeo: 460).

Confrontando i due topic della penultima sessione – *Riviste e archivi e Teatri e interazione sociale* – Stefania Rimini individua un «filo di continuità» che connette l'esigenza di «rianimare» i documenti

¹⁷ L. Mango, *Appunti preliminari per una «messa in storia» del teatro del Novecento*, in «Acting Archives Review», A. VII, n. 13, maggio 2017, p. 1.

¹⁸ M. De Marinis, *Teoria della performance, Performance Studies e nuova teatrologia*, in De Marinis e Ferraresi (a cura di) 2017:166.

¹⁹ La relazione di Gaia Clotilde Chernetich riferita a partire dal report di Stefania Rimini non è confluita nel presente volume.

alla individuale disponibilità a reagire, attraverso percorsi di studio, alle «scosse del presente» (Rimini 2017:152). Con questi riferimenti alla “vita”, ore riattivata e ora percepita e fatta oggetto di nuove conoscenze, ci sembra ora opportuno concludere il presente excursus introduttivo:

«le tracce conservate negli archivi non sono resti inerti ma frammenti da “rianimare”, mentre le scosse del presente, pur nella loro provvisoria evemenzialità, tendono a suggerire costellazioni di segni e di sensi, sentieri e interpretazioni» (Rimini 2017:152).

Bibliografia

AA. VV.

2011 *Danza e teatro. Storie, poetiche, pratiche e prospettive di ricerca*. Atti del Convegno di studi dedicato a Silvana Sinisi ed Eugenia Casini Ropa (Università di Bologna, 24-25 Settembre 2009), Bonanno, Acireale – Roma.

Consolini, Marco e Guardenti, Renzo

2017 *Riviste e archivi I*, in De Marinis e Ferraresi, a cura di, cit., pp. 138-148.

Cristini, Monica

2017 *Nuova teatrologia e Performance Studies II*, in De Marinis e Ferraresi, a cura di, cit., pp. 106-118.

De Marinis, Marco e Ferraresi, Roberta, a cura di

2017 *Nuova Teatrologia e Performance Studies*, in «Culture Teatrali», n. 26.

Di Bernardi, Vito

2017 *Le funzioni dello spettacolo III*, in De Marinis e Ferraresi, a cura di, cit., pp. 156-164.

Guccini, Gerardo e Petrini Armando, a cura di

2016 *Riviste di teatro e ricerca accademica. Un colloquio e un inventario*, Bonanno, Acireale – Roma.

Guccini, Gerardo

2017 *Teatri e interazione sociale I*, in De Marinis e Ferraresi, a cura di, cit., pp. 126-137.

Petrini, Armando

2017 *Nuova teatrologia e Performance Studies I*, in De Marinis e Ferraresi, a cura di, cit.,

pp. 92-97.

Rimini, Stefania

2017 *Riviste e archivi II - Teatri e interazione sociale II*, in De Marinis e Ferraresi, a cura di, cit., pp. 149-155.

Sica, Anna

2017 *Le funzioni dello spettacolo I*, in De Marinis e Ferraresi, a cura di, cit., pp. 98-105.

Vianello, Daniele

2017 *Le funzioni dello spettacolo II*, in De Marinis e Ferraresi, a cura di, cit., pp. 119-125.